

‘Tapestry’ Geleneginden Lif Sanatına Geçiş

Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları

Sedef ACAR*

Özet

1920’lerin başından itibaren tapestry’nin resimsel anlatımında değışiklikler olmuş, gerçekçi resimlemelerden soyut-geometrik desenlere geçiş yaşanmıştır. Bunun ilk çağdaş örneklerinin görüldüğü yer ise Bauhaus Okulu’dur. Bauhaus’un kapatılmasıyla birlikte Avrupa’da *tapestry* dokumacılığında başlayan yenilikçi düşünceler Amerika Birleşik Devletleri’ne taşınmıştır. Burada ikinci nesil tekstil sanatçıları yetişirken, Avrupa’da Jean Lurçat’ın Fransa’daki Aubusson ve Gobelin atölyelerinde yenilikçi yaklaşımlar yakalama çabaları ve Doğu Avrupalı sanatçıların malzeme ve tekniğı doku, şekil, formla ilgi çekici şekilde buluşturması üç boyutlu lif sanatı çalışmalarının önünü açmıştır. Doğu Avrupa’da Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz’le birlikte lif sanatında öncü çalışmalar yapan sanatçılardan birisi de Jagoda Buic’tir. Bu makale, *tapestry*’den lif sanatına geçiş sürecinin kilometre taşlarını tarihsel sıralamayla değerlendirmeyi ve lif sanatında üç boyutlu formları Jagoda Buic’in çalışmaları ışığında incelemeyi amaçlar. Makalede ayrıca, el sanatı üretiminden güç alan *tapestry* sanatının, modern sanat kavramıyla bütünleşmesi ve plastic sanatlarda evrensel bir anlatıma ulaşması vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Tapestry, Lif Sanatı, Tekstil Sanatı, Jagoda Buic, Bauhaus Okulu, Aubusson Atölyesi, Gobelin Atölyesi, Dokuma Tekniğı*

Jagoda Buic and Her Artworks in Transition from ‘Tapestry’ Tradition to Fiber Art

Abstract

From the beginning of 1920s, there has been changes in the pictorial expression of ‘tapestry’; and, a transition from realistic illustrations to abstract-geometrical patterns has occurred. The first modern examples of this were executed at the Bauhaus School. With the closure of Bauhaus, innovative ideas, which have begun to take shape in tapestry weaving in Europe, were moved to America. While second generation textile artists were brought up in America, Jean Lurcat’s efforts to achieve innovative approaches at the ateliers of Aubusson and Gobelin in France, and Eastern European artists’ interesting combination of material and technique with texture, shape and form, have led the way to the art of three dimensional fiber works. Jagoda Buic is one of the artists who has been producing epochal works in fiber arts like the Polish artist Magdalena Abakanowicz in Eastern Europe.

This paper aims to evaluate the milestones of transition from ‘tapestry’ to fiber art in chronological order, and to examine the three dimensional fiber art forms in the light of Jagoda Buic’s works. The artist’s works are evaluated along with the contributions of her contemporaries to the art of tapestry. The integration of tapestry art, which takes its roots from craftsmanship, with modern art concepts, and its accession to universal expression within plastic arts are also stressed.

Keywords: *Tapestry, Fiber art, Textile art, Jagoda Buic, Bauhaus School, Atelier of Aubusson, Atelier of Gobelin, Weaving technique*

Giriş

Belirli kurallar doğrultusunda dokuma tekniğiyle resim oluşturma eylemine dayanan 'figürlü dokuma' ya da Avrupadaki adıyla *tapestry*, 1920'li yıllardan başlayarak bilinen özelliklerinden koparılıp yeni anlamlar yüklenerek çağdaş sanata dahil edilmiştir. Çağdaşlarıyla birlikte, Doğu Avrupalı lif sanatçılarının da bu sanata önemli katkıları olduğu görülür. Polonyalı ünlü lif sanatçısı Magdalena Abakanowicz ile birlikte çalışmalarına başlayan ve geçmişin Yugoslavya'sında yetişmiş Hırvat kökenli Jagoda Buic, bu sanatçıların en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yetiştirdiği coğrafyanın dokuma geleneklerinden güç alan Jagoda Buic, tekstil eğitiminden sonra sahne ve set tasarımı eğitimi de alarak dokuma tekniği ve malzemesiyle üç boyutlu ifade şeklini birleştiren ve lif sanatında heykelsi biçimlerin kullanılmasında öncü olan sanatçılardan birisidir. Bu makalede, tekstil malzemelerinin kendi varlıklarıyla ve kimlikleriyle sanatsal ifade unsuru haline gelerek 'lif sanatı'nı oluşturması ele alınarak bu süreçteki dönüm noktaları vurgulanacak ve Jagoda Buic örneğinden yola çıkılarak 'zanaat' üretimini de içeren çok yönlü eğitimin lif sanatına sağladığı katkılar ortaya konulacaktır. Makalede kullanılan veriler *tapestry*'nin Endüstri Devrimi'nden günümüze kadar uzanan tarihi ve Balkan coğrafyasından çıkan lif sanatçısı Jagoda Buic hakkındaki literatürün taranmasıyla elde edilmiştir.

Tapestry'den Lif Sanatına Geçiş Sürecinin Dönüm Noktaları

Avrupa'da, makineyle üretimin temellerinin atılmasıyla bir devrim olarak nitelenen sanayi üretimine geçilmesi, modern sanat hareketlerini yönlendiren fikrîsel süreci de başlatmıştır. Bu süreçte, biçim ve içerik açısından büyük bir değişiklik gösteren plastik sanatlardaki yeni yaklaşımlarla, geleneksel temellerinden güç alan 'zanaat' hareketlerinin de çağdaş sanatsal ifade şekli olarak varlığını ortaya koyduğu görülür. Günümüz lif sanatının temellerinin atılmasında önemli rol oynayan *tapestry* geleneği, yeni hareketin merkezlerinden birini oluşturur. Özy'a (1995:74) göre, Ortaçağ tekstillerinin baş tacı olarak kabul edilen *tapestry*, elle dokunan devamsız atkılı ve atkı yüzü dokuma ürünler olup, geleneksel anlamıyla görkemli tarihsel ve resimli duvar dokumasıdır.

Ortaçağ Avrupa'sında *tapestry*'nin kolektif bir uğraşla dokunması gelenek haline gelmişti. *Tapestry*, önceden hazırla-

nan desen patronlarına göre dokunuyor, bu desenler çoğunlukla ressamlar tarafından çiziliyordu. Dolayısıyla, çizenle dokuyan farklıydı ve dokumacılar mükemmel gölgeleme, ilüzyon, perspektif ve mekân kaygısıyla önceden hazırlanan bir resmi taklit ediyorlardı (Önlü ve Arabalı Koşar, 2009:302). Everett'in (1985:13) belirttiğine göre, "Fransa'da çok az sayıdaki geleneksel *tapestry* stüdyosunda ressamların resimlerinin dokumacılar tarafından dokunması geleneği hala devam etmekteyse de, günümüzde *tapestry*'lerin büyük bir bölümü tasarımcısı tarafından tasarlanmakta ve aynı kişi tarafından dokunmaktadır." Resimleri ustalıklı dokuyan zanaatkâr-dokuyucu kimliğinden, zanaat becerisine de sahip olan sanatçı-tasarımcı kimliğine geçiş sürecinde ve böylece zanaat ile sanat arasındaki derin uçurumun ortadan kaldırılmasında *Arts and Crafts* hareketi oldukça etkilidir.

18. yüzyılda makine üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte, ihtiyaç nesnelere daha kolay ve ucuz bir yolla ulaşılmaya başlanırken *tapestry* üretimi döneme ayak uyduracak çözümleri yerine getiremez. Detaylı desenlere sahip, uzun zamanda üretilen, çok yüksek fiyatlı üretilere devam edilmesi, zaten değerli bir ürün olan *tapestry*'yi halkın gözünde daha da ulaşılmaz hale getirir. Ayrıca mekânlarda dev aynalar ve duvar kâğıtlarının kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte *tapestry*'nin kullanımı da giderek azalır.

William Morris'in, 1861 yılında İngiltere'de *Arts and Crafts* ruhuyla *Marshall and Faulkner* ile *Fine Art Workmen* şirketlerini kurması *tapestry*'nin dönemin gereklerine uyum sağlayarak yeniden gündeme gelmesine yönelik çalışmalara başlangıç oluşturur. "William Morris öncülüğünde bir grup aydın sanatçı ve tasarımcı bu el sanatını daha basit desenler ve daha kolay üretim yöntemleriyle yeniden canlandırmaya başlarlar" (Cossons, 2008:98). Tasarımda sanatsal yaklaşımın gerekliliğini savunan *Arts and Crafts* hareketi, makine üretimini reddetse de, *tapestry* geleneğinin egemen olduğu tasarım ve üretim ortamında halkın beklentilerini karşılamak üzere desen, teknik ve malzeme açısından yeniden ele alınır.

Geleneksel *tapestry* kavramının asıl kırılma noktası ise, makineyle üretim ve endüstriyel tasarım için zanaat bilgisi ve becerisinin gerekliliğini savunan *Bauhaus* Okulu'dur. 1919 yılında kurulan *Bauhaus*, Adamson'a (2007:156) göre "tekstil ve duvar kâğıdı seri üretiminde büyük başarı kazanmış ve 'tasarımcı-zanaatçı' projesinin tarihsel merkezi olmuştur".

Constantine (2009:1) ilk deneysel modern tapestry'lerin 1920 ve 1930'lu yıllarda Anni Albers ve Gunta Stölzl gibi Alman sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini belirtir. Bu sanatçılar öncülüğünde *Bauhaus* dokumacıları, endüstriye yönelik dokumalar ve tapestry'lerde alışılmamış malzemeler olan kâğıt, tahta, parlak film, naylon ve bakır gibi malzemeler kullanıyorlardı. *Bauhaus* sanatçılarının yenilikçi hareketlerine paralel olarak, Aubusson ve Gobelin'in tapestry atölyeleriyle ünlü Fransa'da, atölyelerin yenilenmesine yönelik çabalarla, geleneksel *tapestry* uygulamalarında değişiklikler yapılmaya karar verilir. Fransız ressam Jean Lurçat'ın Gobelin ve Aubusson atölyeleri için 30'lu yıllarda yaptığı çalışmalar *tapestry* dokumacılığında bir devrim niteliğindedir.

Tapestry'nin Fransa'da gerçek anlamda yeniden canlanması 1939'da Eğitim Bakanlığı'nın ressam Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Pierre Dubreil ve diğer bir kaç sanatçıya büyük duvar dokumaları yapmaları talebiyle olmuştur. Lurçat ve Gromaire *tapestry* endüstrisine *Ecole d'Aubusson*'un yardımıyla yeni bir hayat vermiştir. Lurçat *tapestry*'nin resmin yeniden üretilmesini sağlamaktan öte, eşsiz bir sanat eseri olması gerektiğine inanmıştır. (Joslyn, 2009)

Avrupa Kitası'nda *Lausanne Tapestry Bienali*'nin gerçekleştirilmesini sağlayan yeni anlayışın temelleri atılırken, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte konuyla ilgili otoritelerin göç etmesi sonucu Bauhaus'un 'zanaat modeli' Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınır. Bu olayın ardından Amerika Birleşik Devletleri tapestry kavramından lif sanatına geçişin asıl merkezi olmaya başlayacaktır.

Bauhaus'u Amerika Birleşik Devletleri'ne taşıyan öncülerden bazıları *Black Mountain Koleji* ve *Yale Üniversitesi*'nde eğitim veren Anni Albers, Chicago'da Yeni Bauhaus'un dokuma atölyesini yöneten Marli Ehrman, Berlin ve Finlandiya'da eğitim alan ve Black Mountain Kolej ile Oakland'daki *California Arts and Crafts Koleji*'nde eğitim veren Trude Guermonprez'dir. Ayrıca, Finlandiya'lı sanatçılar Looja Saarinen'le (1928-1942 yılları arasında) Marianne Strengell (1942-1961 yılları arasında) *Cranbrook Akademi*'de eğitim vermişlerdir. Bir taraftan yeni öğrenciler yetiştirirken diğer taraftan sanatsal çalışmalarına devam eden usta

sanatçılar, Constantine'e göre, 1940 ve 1950'lerin resimli *tapestry*'lerini üretirken desenler ve malzemeleri değişime uğrattılar ve "doğal ve yapma malzemeler, canlı renkler, net biçimli desenler ve yapısallıktan güç alan dokularla ilgilendiler" (2009:1). Böylece, 1960'lı yıllarda, özgür ve yenilikçi bir tavırla ilkel güdülerden ilham alınarak tapestry'de malzeme ve dokular yüceltildi ve biçim resmin önüne geçmeye başladı.

Sürecin devamında Amerika Birleşik Devletleri'nin ikinci nesil sanatçılarından bazıları *Bauhaus*'lu öğrencilerinden aldıkları ilhamı geliştirerek, malzeme ve tekniğin sınırlarını zorladılar. Örneğin Lenore Tawney şeritler halinde bölerek dokuduğu ilikli (*slit*) *tapestry*'ler, Sheila Hicks sarılmış ve dikilmiş modüler parçalar, Ed Rossbach sentetik malzemeler, gazete kâğıtları, rafyalarla sepet örmeler yaparak tapestry dokuma tekniğinin iki boyutlu sınırlarını aştı. Özellikle Lenore Tawney'in 1960'ta sergilemeye başladığı çift katmanlı ve doğal liflerle birlikte kuş tüyleri kullandığı *Shore Bird* isimli tapestry serisi geleneksel resimli anlatım tavrının değişiminde dönüm noktasıdır. (Constantine ve Larsen, 1972:267)

Jean Lurçat, 1962 yılında *Lausanne Tapestry Bienali*'ni başlatarak, 1920'li yılların çağdaş tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasına öncülük etmiştir. Bu girişim; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adımdır. 1963 yılında ilk kez New York'ta *Museum of Contemporary Craft*'ta düzenlenen *Woven Forms* başlıklı deneme ve araştırma sergisiyle olağan dışı, organik tekstil formları sanat izleyicilerine sunuldu. Bu ilk sergiye katılan sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri'nde yetişen Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zesler'dir. Serginin kataloğunda kuratör Paul Smith lif sanatını dokuma açısından ele alarak şunları belirtmiştir:

Dokumada iki boyutun ötesine geçip, üç boyutta üretimi sağlamak olağan dışı bir şeydir. Dokuma sadece dokulu şekiller üretmek için malzemeyi büküp, katlamak değildir. Bu, düzlemsel sınırları oluşturmaktan ziyade, asılan çalışmanın uzaya eklenmiş onunla bütünleşmiş olarak kavranması için yapılan bir eylemdir. (Adamson, 2007:156'dan)

Smith'in kısaca özetlediği bu yeni anlayışa paralel olarak, aynı dönemde Doğu Avrupa sanatçıları da malzeme yetersizliğini avantaja dönüştürüp değişik malzemelerle deneysel çalışmalar konusunda oldukça özgür davranmaya başlarlar. 1960'lar ve 1970'lerin başlarında Doğu Avrupa'da yaşanan deneysel tekstil pratiklerinin *tapestry* geleneğinin kırılma noktasında önemli rol oynadığı görülür. Jeffries ve Conroy'a (2006:233) göre, *tapestry* geleneğinin yeniden gözden geçirilmesinde "endüstri ve iç mekânların işlevsel dokumalarının katılık ve düzenliliğini kırmak yerine, ölçü ve yoğunluk gibi işlevsellikle ilgili olmayan biçimsel özelliklerin geliştirilmesi eğilimi"nin de etkisi vardır.

1963 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen Woven Forms sergisinin etkilerinin ardından, New York'taki *The Museum Of Modern Art* (MoMA)'nın mimarlık ve tasarım bölümü kuratörü Mildred Constantine Avrupa'ya gider. Constantine'in 1967 yılındaki *Lausanne Tapestry Bienniali*'ni ziyareti sırasında dünya lif sanatçılarının bulunduğu bir sergi organizasyonu gündeme gelir. Bienalde Doğu Avrupa'lı lif sanatçılarının çalışmalarından çok etkilenen Constantine, modern kumaş tasarımının öncülerinden Jack Lenor Larsen'in yardımcı kuratörlüğünde 1969 yılında modern sanatın en saygın sergi alanı olan MoMA'da *Wall Hangings* başlıklı uluslararası sergiyi düzenler.

Sergide üç farklı kuşaktan yirmi sekiz dokuma sanatçısı bulunuyordu. Bu üç kuşak, yüzyıl başında Avrupa'da doğan Bauhaus ya da geleneksel *tapestry* eğitimi almış sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da doğan sanatçılar, Avrupa'da öğrenim gören dokumacıların eğitim verdiği Amerika'daki itibarlı tasarım programlarında okumuş Amerikalı sanatçılardan oluşuyordu. (Sorkin, 2003:34)

Avrupa'da doğan ve *Bauhaus* ya da geleneksel *tapestry* eğitimi almış olan sanatçılar grubunda yer alan Jagoda Buic'in çalışmalarının asıl yankıları da bu sergiyle ortaya çıkacaktır. Buic'in, sergi kapsamındaki yirmisekiz sanatçıdan biri olarak bu sergiye seçilmesinde lif sanatında ifade ettiği devrimci fikirlerin de etkisi vardır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren *tapestry*'nin dokuma elemanlarının, bir resmi oluşturan unsur olmaktan uzaklaşarak, kendi varlığıyla sanatsal ifadeler yaratma noktasına ulaştığı dönemde Buic,

aynı sergide yer aldığı Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz'le kader birliği yaparak sanatını yüceltmeye başlar. Abakanowicz'in öncülüğünde, Buic'in da aralarında bulunduğu Doğu Avrupa'lı lif sanatçıları, "temelde geleneksel materyalden yoksun olmaları nedeniyle, geleneksel tekstilleri Batı'dan çok daha önce inceleyip sorgulamaya başlamışlar, böylece alternatif çizgiler ve tarzlar yakalanmıştır" (Ginsburg, 1993:106). Yün, sisal, at kılı, paçavraları iplik yaparak duvara değil ortaya asılan, boşlukta izleyiciyle her açıdan iletişim kuran devasa üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirilmeye başlamışlardı.

Lif Sanatının Öncülerinden Jagoda Buic

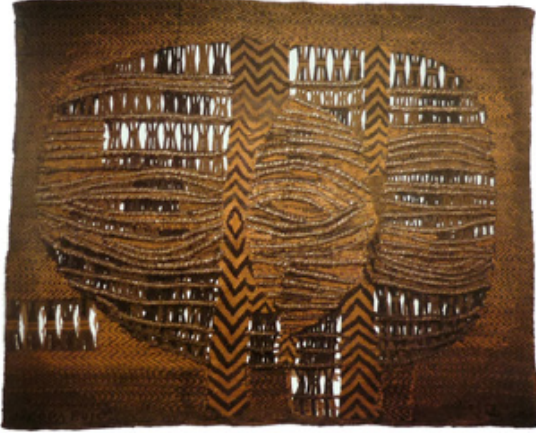
Jagoda Buic (1930-), 1980'li yıllarda çözülmeye başlayan ve 'Demir Perde ülkeleri' adıyla anılan geçmişin Doğu Avrupa'sının Hırvat kökenli bir Yugoslav sanatçısı olmakla birlikte, Akdeniz'in mirasında köklerini salmış ve bu kültürden de oldukça etkilenmiştir. Çalışmalarının esin kaynakları eserlerindeki hacimsel formlar ve ilgi uyandırıcı dokusal etkilerle kendisini gösterir.

Buic, büyük anıtsal ölçeklerde çalışmış, yün, sisal ile zemini tercihen seyrek olarak dokumuş, gri, siyah ve kahverengiler kullanmış, nadir de olsa ağır ve hantal malzemeleri dengelemek için ipek kullanarak geleneksel dokuma tekniklerinden ayrılmamıştır. (Constantine ve Larsen, 1972:125)

Jagoda Buic, önceleri uzunlamasına şeritler halinde dokuduğu delikli *tapestry*'leriyle, çalışmalarının asıldığı duvarla bir bütün olarak algılanmasını sağlamış, çalışmalarında genellikle *vutlak* adı verilen geleneksel Yugoslav dokuma tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte "çapraz dimi ile dokunmuş sıkı atkı yüzölçü bölümleri, ince dokunmuş şeritlerin önündedir. Gerçek kabartma etki veya optik ölçüsellikten dolayı spiral olarak sarılmış yatay iplikler üstte görünür" (Constantine ve Larsen, 1972:126). Buic'in *Triptique Structural* adlı çalışması (Resim 1) *vutlak* tekniğinin en belirgin kullanımını gerçekleştirdiği çalışmalarından birisidir. Çalışma 1967 yılında Lausanne Bienali'nde sunulmuştur.

Zagreb Üniversitesi'ndeki uygulamalı sanatlar ve sanat tarihi eğitiminin ardından Roma ve Viyana'dan sinema perspektifi ve kostüm tarihi diploması alan Jagoda Buic'in aldığı eğitimlerle birlikte yaptığı bazı uygulamalı çalışmaların da

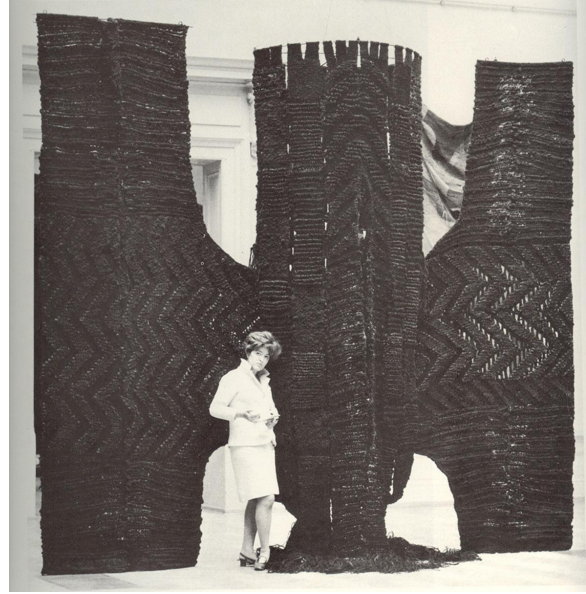
sanatsal tecrübe ve vizyonuna önemli katkıları olmuştur. "Aubusson atölyesinin, tanınmış lif sanatçıların yanında Jagoda Buic'le birlikte çalışması" (Joslyn, 2009) bu katkılara bir örnektir. Bu çalışmalar sayesinde klasik atölyelerle birlikte Buic gibi öncü sanatçılarda da karşılıklı fikir alışverişleri yaşanır.



Resim 1. Triptique Structural, 1966, 247 X 297 cm, tapestry ve vutlak tekniği, yün, keçi kılı, halat, sisal, kahverengi, siyah, gri ve altın renkleri.

Buic'in aldığı donanımlı eğitimin ona çok yönlü bir sanat yaşamı sağladığı söylenilebilir. Çeşitli ülkelerde drama tiyatrosu, opera, bale ve film seti tasarımlarında görevler üstlenen Buic, bu alanda da söz sahibi olur. Öncü sanat çalışmaları yaratma tutkusuyla geniş mekânsal kavrayış üzerindeki ısrarcılığı, onun sanatsal yaklaşımında belirleyicidir. Böylece, sahne sanatları ve lif sanatı arasındaki bu tür geçişlerin de katkısıyla, üç boyutlu lif sanatı çalışmalarında anıtsal düzenlemelere erken dönemde başlar.

1965 yılında tasarladığı ve Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi tarafından satın alınan ilk mekânsal tekstil formuyla başlayan süreçte anıtsal tekstil düzenlemeleri dünyanın en önemli bienalleri ve tekstil müzelerinde sergilenmeye başlar. Buic'in çalışmaları New York Metropolitan Müzesi, Paris Modern Sanatlar Müzesi gibi uluslararası müzeler ve birçok kişisel koleksiyonun parçasıdır. Sanatçı *Sao Paolo Grand Prix on World Biennale of Contemporary Art* ödülüne sahip tek Hırvat sanatçıdır. Yine aynı yıl ikinci *Lausanne Tapestry Biennial*'inde anıtsal formlardaki dokuma çalışmalarını sunan Buic, bu döneminde halat, kenevir ve yünü siyah renkte kullanarak (Resim 2) eserleri ve boşluk arasındaki etkileşimi açığa çıkarmıştır.



Resim 2. Three Elements, anıtsal boyutlu uzaysal kompozisyon önünde Jagoda Buic (Constantine ve Larsen, 1972:124).

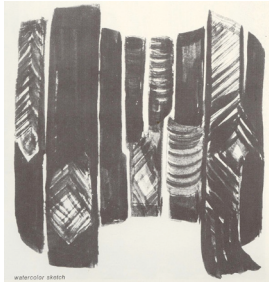
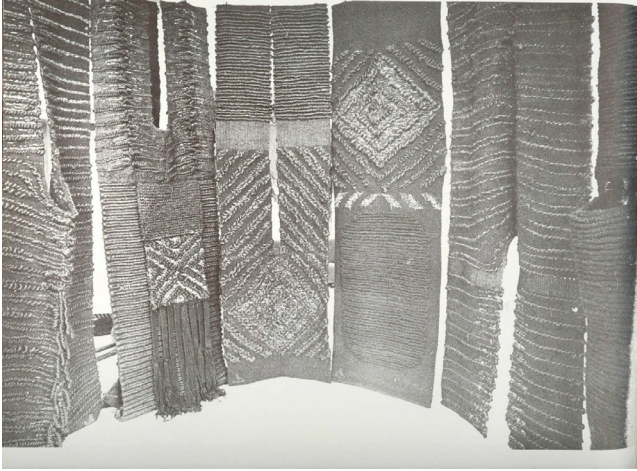
Buic, 60'lı yıllarda yaşanan dönüşüm sürecindeki yenilikçi düşünceleri şöyle dile getirir:

Günümüzde *tapestry* hem kendi yapı özelliklerini ortaya koymak hem de mimari yapının önemli bir parçası haline gelmek için alternatiflere sahiptir. Geçmişteki duruma göre önyargılardan ve resmin sistematik dönüşümünden artık kurtulmuş olması önemlidir. *Tapestry*, malzemeye ve dokuma işleminin kendisine yönelmektedir. *Lausanne Biennale* sayesinde bu gelişmeleri takip edebilmekteyiz. Dokuma aslında kullanılan ipliğin sonsuz iç bağlantılar yapması ihtimaline izin verir. Bu çok eski deneyim, günümüzün yaratımlarında çok iyi yansıtılmaktadır ve yeni hareketin durması için bir neden yoktur. (Buic, 1966)

Buic'in çalışmalarında büyük ölçekli diyagonal çizgiler, koyu rengin ısrarlı kullanımı ve elmas kesimli şekiller boyutsal olarak ortaya çıkmaktadır. Bu şekiller doğrusal çizgiler ve dokusal vurgularla düz zeminden yükselerek daha boyutlu haldedir. Lif sanatı çalışmalarına olan ilgisi ve düzenlediği lif sanatı sergileriyle tanınan kuratör Mildred Constantine ve Jack Lenor Larsen'in yorumlarına göre:

Buic'in dokumaları evrensel ve tarihi bir işaretmiş,

sembolik bir gerçeklikmiş gibi görünecek şekilde düzenlenmiştir. Güçlü kontrastlar olmaksızın yüzeydeki değişimleri sağlayan renkler, aralık ve deliklerin ritmik kullanımı, şekilli kompozisyonlar gibi özellikler zaman-sızlığın törensel karakterini sunmaktadır. (1972: 127)



Resim 3. Fexions, Hommage To Pierce Pauli Seven Elements, 1971, 282 X 385 cm biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi yün, sisal, halat (Constantine ve Larsen, 1972:133).

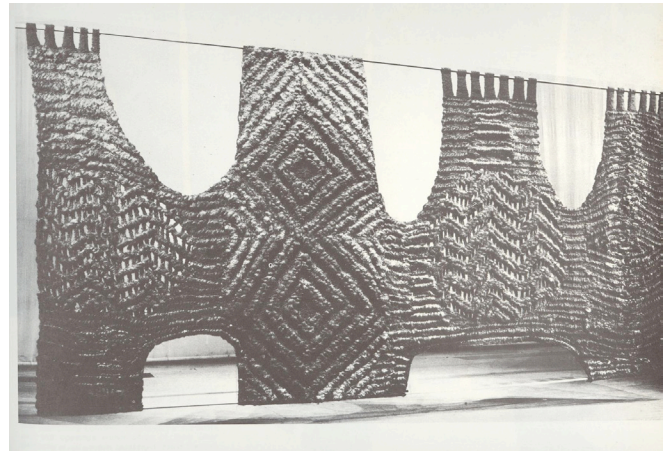
Buic'in 1971 yılında Rosc'da (İrlanda) ve *Lausanne Bienali*'nde sergilenen *Hommage* (Resim 3) adlı çalışması, sanatçının sanat anlayışı ve eserlerinin belirleyici niteliklerini bir arada sunması açısından önemlidir. Buic'in *Hommage* isimli çalışmasında:

Yedi eleman bağımsız olarak dokunur. Formlar sonsuz varyasyonla birleşir. Buic'in bilinen desenleri düz-dik-çapraz çizgiler bu parçalarda görünmesine rağmen doğrusallık duygusu yoktur. Çünkü elemanlar antik sütunlardan akıyormuş gibi görünür. En uç sağdaki ve soldaki elemanlarda önemli iki boyutlu karakter gerçek bir yuvarlak form tarafından yok edilmiştir. Parça A şeklinde dokunmuş, bir yukarı bir aşağı dönmüştür.

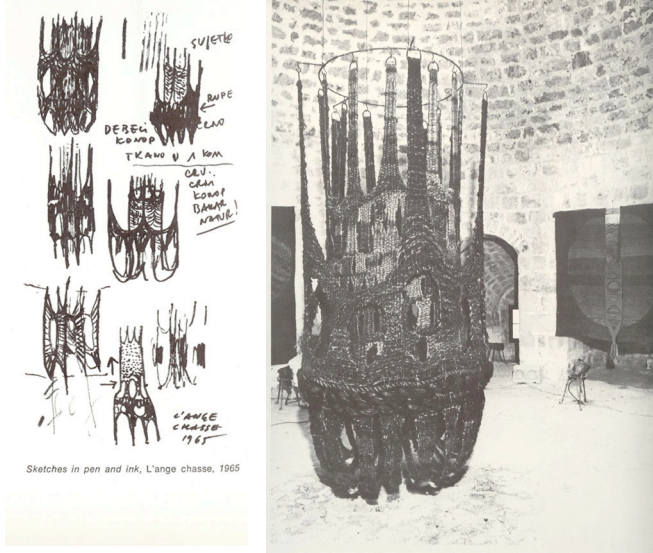
Yerçekimi çalışmayı doğrusal düzlemden aşağı doğru çekmiş, sarılmış atkılar desen ve doku için yüksek bir rölyef olarak kullanılmıştır. Bu çalışmanın ilk eskizleri ve sulu boya olarak görülen ikinci aşamasında Buic yuvarlak formların büyüyen ritmini hissetmeye başlamıştır. Bağımsız elemanların arasındaki yarıklar bazıları arasındaki açıklıklar görülmemiş bir ülkenin parıltısını sunar. Bu *Hommage*'in dışından bir topraktır, siperdir. İçeriden bir tapınaktır. (Constantine ve Larsen, 1972:133)

Mimarının diğer plastik sanatlarla ilişkisine önem veren Buic'in çalışmalarında, yapısal desenler bir taş ustasının elinden çıkmış gibi ele alınır. Büyük yüzeyler boyunca ritmik bir tekrarlama görülür. 1967 yılında gerçekleştirdiği mimari etkilere sahip *Polyptique* (Resim 4) başlıklı çalışması aynı yıl *Sao Paolo* ve 1970'te *Venedik bienallerinde* sunulur.

Çalışmalarına, kağıt üzerinde eskizler çizerek başlayan sanatçı, tıpkı bir mimar gibi malzeme, yapı ve formu göz önüne alarak hazırlıklarını yapar. Ona göre *tapestry*'ler sıcak yüzey yaratan öğelerdir ve modern mimari anlayışı içinde yer alır. Lifler, taş ve çelik gibi empatik materyallerdir ve yapıda bağlayıcı rolü vardır. Yine Buic'e göre, "çağdaş *tapestry* ve diğer dokuma elemanları yalnızca dekoratif

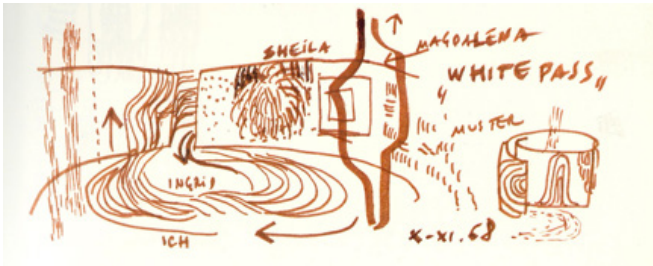


Resim 4. Polyptique, 1967, 75'x 18', biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi. Siyah sisal, keçi kılı, yün, yaldızlı ipek (Constantine ve Larsen, 1972:131).



Resim 5. Falling Angel, 1967, 304x145 cm biçimlendirilmiş *tapestry* ve eskizleri (Constantine ve Larsen, 1972:128).

unsur olamaz. Dokumalar uzayla iki ya da üç boyutta bütünleşerek yeni bir etki için kendini yaratır” (Constantine ve Larsen, 1972:132’den). İzleyiciyle her açıdan iletişim sağlayan *Falling Angel* (Resim 5) ise dokunduktan sonra asılma şekliyle iç ve dış yapıları ayrı ayrı görülebilen heykelsi bir görünümdedir. 1971’de *Rosc*’ta sunulan çalışma Amsterdam *Stedelijk Müzesi* koleksiyonunda yer almaktadır.



Resim 6. Jagoda Buic’in sergileme için hazırladığı bir düzenleme eskizi (Constantine ve Larsen, 1972:127).

Buic, lif sanatı için oluşturduğu yapıtlar dışında farklı alanlara da yönelerek, tekstil çalışmalarını sadece izlenebilen sanatsal çalışmalar olmaktan çıkararak hayatın içinde yer alabilmesini de sağlamıştır. Aldığı eğitimlerle birlikte dans ve tiyatro gibi sahne sanatlarıyla da ilgilenen sanatçı tekstil sanatını hazırladığı sahne kostümleriyle birlikte



Resim 7. Colombe Blessee II, 1987, 250 X 1150 cm, 450 kg, kırmızı ve siyah sisal, biçimlendirilmiş *tapestry* düzenlemesi.

sahne sanatlarının bir parçası haline getirmiştir. Sahne perspektifi bilgisiyle gösterişli lif sanatı eserlerinin bir arada sunulduğu 1960’lı ve 1970’li yıllarda, sergi düzenlemeleri için de çözümler geliştirmiş, örneğin Abakanowicz, Sheila Hicks gibi sanatçılarla birlikte sunulacak eserlerinin mekân düzenlemelerini de (Resim 6) tasarlamıştır.



Resim 8. Buic’in *Carta Canta/Paper Signs* Sergisi’nde kâğıt çalışmasından görüntü, 17-30 Eylül 2008, *Collegium Artisticum*, Sarajevo, Hırvatistan.

Amerika Birleşik Devletleri’nde *Cranbrook Academy Of Art* (Denver), *Atlantic Centre For Arts* (Florida) ve İngiltere’de *Royal College Of Art* (Londra)’da davetli öğretici olarak görev yapan Buic, Yugoslavya’nın parçalanmasına yol açan iç savaşın ardından Hırvatistan adını alan kendi ülkesine bir süreliğine girememiştir (ayrıntılı bilgi için bkz. Dezulovic, 1996). Bu dönemde çalışmalarını Fransa’da devam ettiren Buic, evrensel sanatçı

kimliğiyle UNESCO gibi sosyal organizasyonlarla bağlarını korumuş, *Colombe Blessee II* (Resim 7) adlı çalışmasını 1999 yılında *The Unesco Works of Art Collection*'a bağışlamıştır.

2000'li yılların başlarından itibaren tapestry tekniğiyle ürettiği çalışmalarının özünü oluşturan unsurları kâğıt malzemelerle ortaya koyan Buic'in *tapestry* taslakları niteliğindeki kâğıttan çalışmalarının her biri, sanatsal ifadesinin temelinde yatan renk, doku, biçim, boyut, düzenleme anlayışını izleyiciye yansıtır. 2008 yılında Sarajevo'da düzenlenen *Carta Canta/Paper Signs*, sanatçının kâğıt çalışmalarını (Resim 8) sunduğu sergilerinden birisidir.

Günümüzde çalışmalarına Fransa ve Hırvatistan'da devam eden ve ülkesi Hırvatistan'da 'önursal sanatçı' ünvanı ile anılan Jagoda Buic, yeni çalışmalarını sergilemeye devam etmekte ve retrospektif sergilere de konuk olmaktadır. İtalya'da düzenlenen *Filophilo 2005 Miniartextilcomo*'ya onur konuğu olarak davet edilen sanatçının, geçtiğimiz iki yıl içinde *Zagreb Museum Of Arts And Crafts*'da *Jagoda Buic: Retrospective (2010)* ve *Split Summer Festival-Retrospective Exhibition (2011)* başlıklı sergileri düzenlendi.

Sonuç

Bu makalede ortaya konulduğu üzere, başlangıçta bir ressam tarafından yapılan resmin dokumayla yorumlanmasına dayalı olan *tapestry* üretimi, *Arts And Crafts* Hareketi'yle desen, teknik ve malzeme açısından yeniden ele alınmaya başlamış ve *Bauhaus*'un kurulmasıyla doku, şekil ve formun öne çıktığı bir sanatsal anlatım unsuruna dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanat eğitimi alan ve bu birikimini, üretim tekniği ve malzeme bilgisinin ön planda olduğu 'zanaat' unsurlarıyla birleştiren ve günümüz lif sanatının yapı taşlarını ortaya koyan öncü çağdaş sanat kuşağı sayesinde. Bu kuşağın sanatçıları çalışmak istedikleri malzemeyi ve tekniği eserlerini yaratmak için sorgularken, boyut, form, şekil, doku, renk gibi eseri tanımlayan unsurları çağdaş ve çok yönlü bir yaklaşımla yeniden ele almışlardır. Tekstil eğitiminin yanısıra sanatsal becerilerini ve yaklaşımlarını perspektif, sahne ve set tasarımı, mekân tasarımı gibi eğitimlerle destekleyen Jagoda Buic'in bu makalede ele alınan sanat yaşamı ve çalışmaları, kendisinin bu süreçteki rolünü gözler önüne serer. Sanatın evrensel dilini kullanan ve çalışmalarını oluşturur-

ken yapıt, mekân, zemin ve uzayın tasarımsal ilişkilerini üst düzeyde kuran Jagoda Buic, lif sanatının, plastik sanatların ayrılmaz bir parçası olmasına bulunduğu katkılarıyla kendisinden sonra gelen temsilcileri için de bir model oluşturur.

KAYNAKÇA

- Adamson, Glenn (2007). "The Fiber Game". *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, 5 (2):154-176.
- Buic, Jagoda (1966). "On Tapestry", *Pioneers of Fiber Art: Jagoda Buic, Hangzhou Triennial of Fiber Art*.
http://www.fiberarthangzhou.com/en/education_1_4_7.html, (15.05.2012)
- Constantine, Mildred & Larsen, Jack Lenor (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Constantine, Mildred (2009). "Fibre Art", *Oxford Art Online, Grove Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T028154?q=fibre+art+jagoda+buic&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&hbutton_search.x=52&hbutton_search.y=25&pos=2&_start=1#firsthit (05.05.2012).
- Cossons, Malcolm, Lur, Jean, Franses, Simon (2008). "Timeless Tapestries" *Veranda*, 22 (7): 98.
<http://Search.Proquest.Com/Docview/222745677> (05.05.2012)
- Dezuloviv, Boris (1996). "From Lies to Lynch: Witch from Kolorina", *Feral Tribune*, Split, Croatia, September 16.
<http://www.ex-yupress.com/feral/feral35.html>, (12.02.2011)
- Everett, Robert Gren (1986). "Fibre Art Branches Into Sculpture", *The Globe And Mail*, (02 Aug.):13-15.
- Ginsburg, Madeleine (1993). *The Illustrated History of Textiles*, England: Studio Editions.
- Jefferies, Janis, Conroy, Diana Wood (2006). "Shaping Space: Textiles and Architecture-An Introduction", *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, 4 (3): 233-237.
- Joslyn, Catherine R. (2009). "Tapestry", *Oxford Art Online, Grove Art Online*,
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308?q=tapestry&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (05.05.2012)

Önlü, N. ve Arabalı Koşar, T. (2009). "Tapestry Dokumaların Geleneksel Anadolu Kilimleriyle Karşılaştırılması", *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İzmir: Printer Ofset: 296-306.

Özay, Suhandan (1995). "Tapestry Sanatı", *Antik & Dekor Dergisi*, (29): 74-78.

Sorkin, Jenni (2003). "Way Beyond Craft: Thinking Through The Work Of Mildred Constantine", *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, (1): 28-47.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Triptique Structural, 1966, 247 X 297 cm, tapestry ve vutlak tekniği, yün, keçi kılı, halat, sisal, kahve rengi, siyah, gri ve altın renkleri.
http://www.fiberarthangzhou.com/img/edu/artist/a_7_5_2.jpg (15.05.1012)

Resim 2. Three Elements, anıtsal boyutlu uzaysal kompozisyon önünde Jagoda Buic (Constantine ve Larsen, 1972: 124).

Resim 3. Fexions, Hommage To Pierce Pauli Seven Elements, 1971, 282 X 385 cm biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi yün, sisal, halat (Constantine ve Larsen, 1972: 133).

Resim 4. Polyptique, 1967, 7,5'X 18', biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi. Siyah sisal, keçi kılı, yün, yaldızlı ipek (Constantine ve Larsen, 1972: 131).

Resim 5. Falling Angel, 1967, 304 X 145 cm biçimlendirilmiş tapestry ve eskizleri (Constantine ve Larsen, 1972:128).

Resim 6. Jagoda Buic'in sergileme için hazırladığı bir düzenleme eskizi (Constantine ve Larsen, 1972: 127).

Resim 7. Colombe Blessee II, 1987, 250 X 1150 cm, 450 kg, kırmızı ve siyah sisal, biçimlendirilmiş tapestry düzenlemesi.
<http://dicocroate2.over-blog.com/5-categorie-11174184.html> (15.07.2012)

Resim 8. Buic'in *Carta Canta/ Paper Signs* Sergisi'nde kağıt çalışmasından görüntü.

<http://www.ulupuh.hr/hr/straniceclanova.asp?slika=596/01Bonnieux2010.jpg&idclana=596> (20.07 2012)